

9. Таинственный старец Федор Козьмич в Сибири и император Александр Благословенный: (Легенды и предания, собранные в Томске кружком почитателей старца Федора Кузьмича) / изд. Д. Г. Романова. Харьков, 1912.

10. Толстая Т. Н. Кысь : роман. М., 2006.

11. Чепкасов А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890–1910 годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 1999.

12. Шамиурин В. А. Седьмая печать (Таинственный старец): роман-версия // Роман-газета : народ. журн. (М.). 2005. № 9 (1495). С. 1–80.

13. Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). М., 1998.

М. А. Григорьева

г. Челябинск

Художественные особенности романного творчества Анатолия Королева

Анатолий Королев — современный писатель, его перу принадлежат романы «Человек-язык», «Быть Босхом», «Голова Гоголя», «Игры гения, или Жизнь Леонардо» и др., синкретичная стилистика которых характеризуется чертами интертекстуальности, литературного кинематографизма, монтажными принципами повествования.

Интертекстуальный план романа «Человек-язык» представляет две традиции: западноевропейскую, в частности роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», фильм Д. Линча «Человек-слон», и русскую, например, рассказ И. С. Тургенева «Муму», роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Заглавие романа повторяет название фильма Д. Линча «Человек-слон», сюжет которого вплетен в канву всего романа, что дает возможность говорить о литературной кинематографичности романа. Этот термин предлагает и подробно рассматривает в своей работе «Кино-век русского текста: парадокс литературной кинематографичности» И. А. Мартыанова [3]. Она дает следующее определение литературной кинематографичности: «...это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной

кинематографичности являются слова лексико-семантической группы кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [3, с. 240].

Кинематографичность проявляется в монтажном принципе, когда автор соединяет повествовательную плоскость, связанную с уродцем Муму, и сюжетную плоскость фильма Д. Линча. Таким образом, сюжетные линии Д. Линча и А. Королева взаимопроникают друг в друга, судьбы героев созвучны, при этом сохраняя свою отдельность.

Следующие фрагменты романа иллюстрируют примеры вторичных признаков кинематографичности, так как в них встречаются слова *экран, камера, крупный план, задний план, черно-белая лента, киноглаз*.

Таша нежно ободрила его пожатием ладони, и во весь экран стало видно прекрасную узкую руку в ажурной перчатке;

Белоснежный ангельский хор на заднем плане картины — мороз над морской облачной далью — набирает все большего трепета;

В этом месте в черно-белой ленте прорезаются всполохи цвета: сначала желтая кипящая охра забрызгивает первую тень [2, с. 189].

В своем романе А. Королев создает собственные «воображаемые фильмы» [3]. По словам И. А. Мартыановой, «включение экранного изображения, инородного традиционному эпическому тексту, предоставляет автору пунктуационную и графическую свободу» [Там же, с. 240]. Это выражается в использовании иконических знаков, каждый из которых имеет определенную задачу и может «принимать на себя функции вербальных средств информации и усиливать или изменять несомую ими информацию» [4, с. 215].

Это песок на садовой дорожке (текст):

.....
.....

Это дождь, идущий над знаками:

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Это размытые следы пост/прикосновений вещей капели:

.....
.....
..... [2, с. 189].

Т. Ф. Семьян, анализируя визуальные особенности прозаического текста, высказывает мнение о том, что «современная литература

предлагает тексты, в которых активно задействован вещественно-зримый аспект языка, когда соединены изображение и слово» [4, с. 215].

В романе «Игры гения, или Жизнь Леонардо» А. Королева реализуется другой тип визуальности, проявляющийся через экфрастические описания. В современном литературоведении рабочим определением принято считать следующее: экфрасис — это словесное описание любых произведений искусства.

«Игры гения, или Жизнь Леонардо» — роман, рассказывающий о жизни и творческих исканиях Леонардо да Винчи глазами итальянского живописца и архитектора XVI в. Джорджо Вазари — биографа Леонардо, который посвятил художнику одну из глав своей книги «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

В текст романа включена почти вся глава «Жизнеописаний», но, несмотря на широкое использование цитат из документальных источников, биография Леонардо да Винчи, созданная А. Королевым, не претендует на достоверность. Это реальность вымышленная, «вариант другой жизни гения», как пишет автор в предисловии к своему роману.

А. Королев пытается реконструировать творческую технику гения, его внимание к деталям, постоянную неудовлетворенность собой и вечные попытки достичь в совершенстве еще большего совершенства. В связи с этим автор приводит якобы существующий факт, связанный с картиной Моны Лизы: «Говорят, он никак не мог закончить у Джоконды всего лишь одну ресничку, самую крайнюю на верхнем веке с левой стороны, промучившись, сменил десяток колонковых кистей и, отчаявшись точно провести черточку должным образом нужной толщины и необходимой длины, бросил портрет незаконченным для себя и совершенным для нас» [1, с. 53].

Приведенный пример служит не только иллюстрацией отношения Леонардо к искусству, но и содержит экфрастическое описание. Автор описывает картину постепенно, в каждом следующем предложении представляя читателю новую деталь картины. Способ такого описания демонстрирует одну из основных функций экфрасиса — моделирующую, которая означает то, что «алгоритм» восприятия картины читателем задает автор. Мы видим только то, что и как нам описывает автор, и в какой последовательности, «преломляя» картину через призму авторского видения.

Экфрастическое описание картины Моны Лизы демонстрирует и такие универсальные аспекты, как цветовая символика. Цветовая гамма данного экфрасиса оказывается достаточно скудна, здесь

превалируют цвета красной гаммы: красноватые отсветы, розоватые отверстия, алость губ.

В описании картин может присутствовать доминанта определенного цвета, что помогает, не прибегая к описанию цвета каждой детали, тем не менее передать общее «цветовое» впечатление от картины.

В следующем примере также можно увидеть акцентирование определенного цвета. «Белую краску он клал на холст, словно прозрачный лепесток жасмина, как это бывает в цветке: когда один лепесток наплывает на другой краешком белизны, а черный цвет накладывал мазок за мазком, словно чешуйки пепла» [1, с. 10].

Здесь очевидно противопоставление цвета, но автор называет не только цвет: «белая краска», «краешком белизны», «черный цвет», но и предметы, которые воображением уже воспринимаются как носители определенного цвета: «лепесток жасмина», «чешуйки пепла».

По словам А. Ю. Криворучко, в экфрасисе главным для автора оказывается не смена действий, а утверждение существования объекта и его характеристики, а также отношения между описываемыми объектами.

Например, изображение фрески «Тайная вечеря» в романе осуществляется при помощи статического описания. Автор лишь в самом начале в одном предложении характеризует общий сюжет картины. Далее в экфрастическом описании, для того чтобы передать содержание картины, автор акцентирует внимание читателя на чувствах людей, изображенных на картине.

Если экфрастическое описание картины «Тайная вечеря» статично и лишено динамики за счет минимального использования глаголов, то описание картины Леонардо да Винчи, изображающей группу всадников, бьющихся из-за знамени¹, насыщено глаголами, за счет чего и создается ощущение динамики, движения, борьбы. Кроме глаголов, автор использует и деепричастия, тем самым усиливая движение: «двое защищают стяг, ухвативши одной рукой, а другой, подняв мечи и пытаясь перерубить древко»; «стиснув знамя руками и налегши плечами, понукает лошадь к галопу» и т. д. [1, с. 54].

Основываясь на анализе романного творчества А. Королева, можно выделить одну важную его особенность — визуализацию, которая проявляется как на внешнем, зрительном уровне, так и на уровне идейном и образном через экфрастические описания.

¹ Битва при Ангиари в 1440 г. между флорентийцами и миланцами.

-
1. Королев А. Игры гения. М., 2006.
 2. Королев А. В. Человек-язык : роман. М. , 2001.
 3. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
 4. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.

Л. Д. Гутрина
г. Екатеринбург

**«И губы оловом залиют...»: «блоковский» контекст
размышлений О. Мандельштама о Поэте и Веке
(по стихотворению «1 января 1924»)**

Последние стихотворения О. Мандельштама перед шестилетним периодом поэтического молчания написаны с 1921 по 1925 г. Большой цикл стихотворений «1921–1925», наряду с «Камнем» и ««Tristia»», будет опубликован в 1928 г. в последнем прижизненном сборнике Мандельштама «Стихотворения». Центральной категорией цикла «1921–1925» становится категория времени, в нем осмысляется характер отношений человека и целой эпохи. Несобранный цикл о веке («Век», «1 января 1924», «Нет, никогда ничей я не был современник...») является ядром стихотворений «1921–1925». Стихотворение «1 января 1924» интересно в аспекте поэтического диалога О. Мандельштама с А. Блоком.

В стихотворении «1 января 1924» отношения между человеком и веком осмысляются через образы отца и сына. Век-отец, представленный в первой строке как существо беспомощное, высушенное болезнью («Кто время целовал в измученное темя...»), уже в пределах строфы осмыляется как что-то чудовищное: сближение слов-омонимов «век» и «веки» подключает к тексту образ гоголевского Вия («Кто веку поднимал болезненные веки...»). Век-отец обладает гибельной силой, но для характеристики Века-властелина использованы образы, подчеркивающие его слабость: «Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот...» [2, с. 179]. Неоднократно говорилось о связи эпитета